



KOLOZSVÁRI TAMÁS

I.

Az esztergomi primási képtár nyolc képe a régi magyar művészetnek feledésbe merült kiváló alakjával: Kolozsvári Tamással ismertet meg.

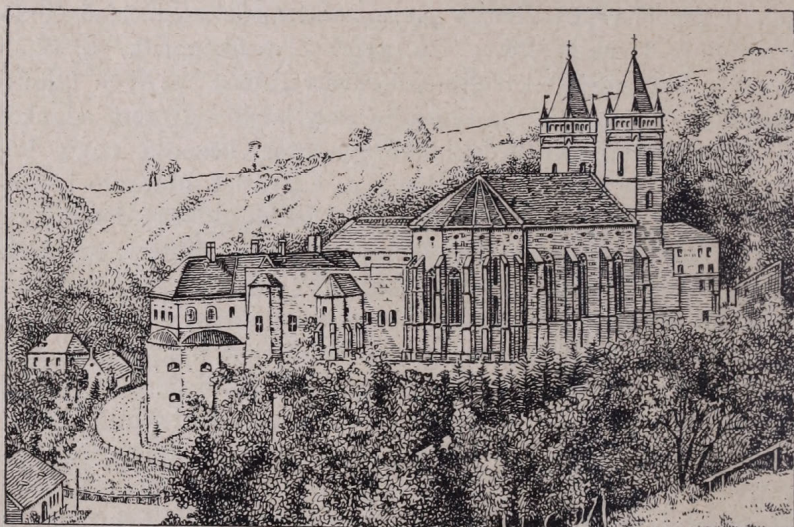
A képek «Ismeretlen, Gentile da Fabriano modorában» elnevezés alatt, részben a velencei iskolába sorozva szerepeltek a képtár első katalógusában.¹ A legutóbbi újra rendezésnél úgy a méret, mint a stílus kétségtelenné tette a két csoportban külön felállított képek összetartozását. A nyolc tábla, az elveszett kilencedik hijával egy tisztán festményekből állott szárnyasoltár rekonstruálását tette lehetővé. Az oltár festőjének megállapítására a következő körülmények vezettek.

A képtár leltárából kitűnt, hogy a képek a garamszentbenedeki monostori templomból származnak. A képtárban 1905-ben több nagybecsű középkori szoborral és későbbi festménnyel együtt tűz martalékaul esett egy ugyancsak a garamszentbenedeki templomból előkerült, s a képtárhoz csatlakozó külön helyiségben a szobrok közt felállított feliratos és címeres predella, melynek rajzát, méretével és őrzési helyével (primási képtár) együtt szerencsére közölte Knauz garamszentbenedeki monografiájában.² (L. a fejléce.) A Knauz reprodukciójáról a következő felirat olvasható le: «Item istam Tabulam fecit fieri honorabilis vir dominus Nicolaus de sancto benedicto, filius Petri dicti petws, Lector et Canonicus ecclesie Jauriensis, Cantorque Capelle Regie maiestatis per magistrum Thomam pictorem de Coloswar || Ad honorem sancte et individue trinitatis et virginis matris gloriose et sancti Egidi et omnium sanctorum, ut ipsi intercedere dignentur pro anima eius et animabus parentum et consangwineorum et omnium benefactorum suorum

in conspectu domini nostri ihu. xpi. Amen. Anno domini. m. CCCC°, XX°, VII°. A predella közepén négykaréju gotikus mezőben Zsigmond király címere, az egyfejű luxemburgi sas foglalt helyet, ami korántsem jelenti azonban, hogy Zsigmondnak a festmény rendeléséhez köze volna, hanem csak Zsigmond uralkodására utal, s bizonyára összefüggésben van azzal a körülménnyel, hogy a monostor akkori apátja, bolognai Miklós (1410—38) Zsigmondnak kedves embere és házi káplánja volt.³

A feliratból kitűnik, hogy azon képet vagy képeket, melyekhez a predella tartozott, a garamszentbenedeki születésű Miklós, Petwsnak nevezett Péter fia, győri olvasókanonok, a királyi kápolna kántora rendeletére Kolozsvári Tamás 1427-ben festette. Minthogy a predella hosszmérete nagyjában egyezett a rekonstruált garamszentbenedeki szárnyasoltár középső nagy képtáblájának hosszával,⁴ minthogy a Kálváriát ábrázoló középső kép balsarkában egy díszes egyházi ruhába öltözött donátor térdel, minthogy az egyik szárnykép a predellán említett, egyébként ritkábban előforduló Sz. Egyedet, egy másik a predellán megnevezett donátor névszentjét ábrázolja, minthogy a festmények stílje teljesen megfelel a predellán megjelölt 1427. évszámnak, s minthogy végül Garamszentbenedeken más e korból származó kép nem került elő: kétségtelennek kellett tartanunk, hogy a predella ezen képekhez tartozik, s hogy következőleg a nyolc festmény Kolozsvári Tamásnak 1427-ben készült műve. E következtetést továbbá a következő érvek támogatják. A képek stílje magyar mestert sejtetett nemcsak azért, mert magyarországi templomból származtak, hanem még inkább azért, mert nem lehetett őket megnyugtató módon egyetlen külföldi iskolába se sorolni, dacára annak, hogy rajtuk külföldi hatások ütköznek ki, még pedig földrajzilag egymástól távol eső helyekről kiinduló és stílbőlileg egymástól különböző külföldi hatások. Ez a stílusbeli divergencia okozta, hogy a képeket régebben — figyelmen kívül hagyva oly külső körülményeket is, mint az alak, méret és lelőhely — nem vélték együvértartozóknak s az iskola megnevezésében ingadoztak, előttünk azonban épp a stílus belső ellentétei és nem egységes származása voltak jelei annak, hogy a képeket nem német és nem olasz, hanem ezek hatását egyesítő magyar festő festette. A nyolc kép eredetileg minden valószínűség szerint a garamszentbenedeki templom főoltárát díszítette.⁵

A Garam partján, regényes tájban, meredek hegyháton épült ősi bencés kolostort és templomot (1. és 2. ábra) I. Géza király alapította és építtette 1075-ben. Úgy a templom, mint a kolostor a XIV. sz. végén összeomlott, s az előbbi 1405-ben kezdték újjáépíteni, míg a kolostor ekkor még romokban hevert. A templom újjáépítésére és felszerelésére széleskörű áldozatkészséget kellett megmozgatni, amire következtetni enged VII. Ince pápának 1405. XI. 2-án kelt levele, melyben mindazoknak, kik az újjáépítés



1. ábra. A garamszentbenedeki templom és kolostor mai látképe.
(Akantisz V. rajza.)

Heutige Ansicht der Kirche und des Klosters von Garamszentbenedek.

költségeihez hozzájárulnak, bűcsúkat engedélyezett. Ezen buzdulhatott fel a garamszentbenedeki származású Miklós győri kanonok is, midőn Kolozsvári Tamásnál a szárnyasoltárt megrendelte.

A szárnyasoltár középső nagy tábláját a Kálvária ábrázolása foglalta el, a belső szárnyképeken balról fent Krisztus az Olajfák hegyén, lent a kereszttvitel, jobbról alul a passió folytatásaként a feltámadás, fent zárókép gyanánt a mennybemenetel, a külső szárnyképeken pedig balról fent Sz. Benedek, alant Sz. Miklós, jobbról felül bari Sz. Miklós életéből vett egy-egy jelenet volt látható, míg az elveszett negyedik külső szárnykép tárgyát illetőleg

találgatásra vagyunk utalva. Lehet, hogy a predellán említett és a ciklusba beleillő Mindszenteket ábrázolta, vagy egy további jelenetet Sz. Miklós legendájából, talán a három menyasszony jelenetét, mely régi festészetünkben többször fordul elő az itt ábrázolttal együtt. Szárnyasoltárunk, a régi hazai szokástól eltérően nem csukott, ha nem nyitott állapotban tűntette fel Krisztus kinszenvedésének jeleit, s teljesebb művészi pompáját csak a nagyhatásban bontotta ki (3. ábra), míg az év többi részén csukva volt, s csak a külső szárnyképet engedtelátni (4. ábra). Ennek magyarázatát abban keressük, hogy Garamszentbenedeken a passio-szertartások sajátos formáikkal különös jelentőségre emelkedtek, aminek több művészi maradvány közt a jelenleg az esztergomi bazilikában őrzött Úrkoporsó a legérdekesebb s hazánkban páratlanul álló emléke.

Nagyjában hasonló formájú szárnyasoltárokkal találkozunk a XV. sz. első felében a Rajnától az Alpesekig; szokatlan azonban a felső záródás kettőshajlásu, ú. n. számárhátu íve.



2. ábra. Magyarországi festő 1510 körül.
Vir Dolorum.

(A háttérben Garamszentbenedek látképe.)
Esztergom, Prímási képtár.

Ungarischer Meister um 1510. — Der Schmerzensmann. — Im Hintergunde Ansicht von Garamszentbenedek. — Gran, Primatialgalerie.

II.

Valamennyi fönmaradt kép a naturalisztikus csirákat rejtő kései gotika Európaszerte általános stílustörekvésének bélyegét

viseli, rajtuk e stílen belül mégis két különböző, s földrajzilag is más-más elhelyezkedésű irány jut érvényre.

A Kálvária és a Krisztus életéből vett többi jelenet nagyjában a német nyelvterületen Kölntől Bozenig, Hamburgig sőt Prágáig dívott stílt tükrözi. Átmeneti stíl volt ez, mely még a gotikában gyökerezett, de a naturalizmus öntudatos jelentkezésével már új korszakot nyitott meg. Végső gyökérszáalai a XIV. századi francia



3. ábra. Kolozsvári Tamás szárnyasoltárának rekonstrukciója. (Nyitva.)

Rekonstruktion des Flügelaltars von Thomas v. Kolozsvár. (Geöffnet.)

miniaturfestészet televény talajába nyúlnak le. Mint a táblafestészet új stílje azonban nem francia földön, hanem német területen fejtett ki a XV. század első tizedeiben. Vitatott kérdés, vajjon pontosabban melyik vidéken alakult ki, a Rajnánál-e, vagy a bodeni-tó környékén, Tirolban, vagy a IV. Károly császársága alatt német és olasz mesterek közreműködése folytán hatalmas művészeti lendületet vett Prágában? Nézetünk szerint nem lehet

az Alpokon-túli új stílt egyetlen iskolára, még kevésbé mesterre visszavezetni. Kétségtelen, hogy a felsorolt iskolák mindegyike lökést adott a fejlődésnek, hatásaik kereszteződtek, kitermelt motívumaik vándoroltak és helyileg színeződtek. Ha az egyes iskolák része az új alakulásban nem is volt egyforma, az új stíl egyszerre több helyen jött létre, igazi megindítója mindenütt az új világszellemből fakadó új művészeti szemlélet volt.

Párhuzamosan a keresztény művészet klasszikus földjén, Italiában, s kivált annak északi részén is indult meg oly stílfejlődési folyamat, melyet a német átmeneti stíllel közös nevezőre hoz az a körülmény, hogy ott is a kései gotika internacionális stíluselemeivel keverten s részben francia ösztönzésre bukkannak elő az új naturalisztikus törekvések. Az olasz, helyesebben észak-olasz átmeneti stíl kevesebbet merített a francia miniatür-festészetből, mint a német, ennél autochtonabb s későbbi virágzása épp ezért dússabb volt. Inkább volt egyéniségekhez kötve, mint az Alpeseiken túli átmeneti művészet, ami szintén hozzájárult későbbi gazdag kifejléséhez. Főként Lombardiában és Velencében terjedt el. Korán érintkezésbe jutott a reneszánszt az olasz trecento előzményeiből előkészítő stílustörekvésekkel, melyek Rómából, Sienából és Firenzéből indultak ki. Egyik legnagyobb hatású kezdeményezője, Gentile da Fabriano is Középolaszországból, Umbriából származott s vitt művészetével umbriai és sienai elemeket északra.

Ennek az olasz átmeneti stílnak és jelesül Gentile da Fabria-



4. ábra. Kolozsvári Tamás szárnyasoltárának rekonstrukciója. (Csukva.)

*Rekonstruktion des Flügelaltars von Thom.
v. Kolozsvár. (Geschlossen.)*

nonak hatását árulja el Kolozsvári Tamás oltárának több részlete és különös mértékben a Sz. Benedek és Sz. Egyed életéből vett két jelenet.

III.

Az egyes képmezők részletes tanulmányozása Kolozsvári Tamás művészi egyéniségének pontosabb megismeréséhez vezet. A legnagyobb, középső képtáblán kezdjük, s a passio cselekvényi sorrendjében folytatjuk.

*Kálvária.*⁶ (VII. tábla.) Nagyjában a szokásos ábrázolás, a két lator nélkül. Középen Krisztus a keresztfán. Feje előre hajol, a hosszú rúdon nyújtott ecetes szivacs fölé. Longinus lándzsáját élesen a szívnek szegzi, amelyből épúgy mint kezeiből patakszik a vér. Jobbra és balra két erősen zárt csoport sorakozik, melyeket fönt égnek meredő zászlók⁷ és lándzsák lazítanak meg. A jobb-oldali csoport sisakos lovaskatonákat tüntet fel, élükön a díszesen öltözött római századossal; előtte mondatszalagon a következő felírás: «Vere filius dei erat iste» (Matth. 27. f. 54.). Baloldalon Mária, János és a három sirató asszony csoportja, mögöttük lovasok.⁸ Legelöl a jobb sarokban két pribék; a balsarokban térdelve, imára kulcsolt kezekkel a donátor, előtte írásszalagon: «Domine ihesu christe adoro te in cruce pendentem spineam coronam» [portantem?]. (Johan. 19. a. 5. Jesus portans coronam spineam.) A két csoportot jobbról a századosnak Krisztusra mutató jobb keze és a Krisztus felé öklét rázó, zsidókalapos suhanc, balról a szivacsot felnyújtó alak és Longinusnak átlósan elhelyezett lándzsája köti össze a feszülettel, miáltal a művész a képalkotásnak a két fő csoport zártságától veszélyeztetett egységét biztosítja.

A kompozíció a korhoz képest meglepően fejlett. Úgy formailag, mint lelkileg egy középpontra: a kiszenvedő Megváltóra van összpontosítva. Az egyik síró asszony és a két pribék kivételével valamennyi alak Krisztus felé fordul. Krisztus övéi arcáról a fájdalomnak és szeretetnek megkapóan éreztetett kifejezése sugárzik. Az elalélt Máriát az egyik szent asszony és a kedvelt tanítvány támogatja, aki ugyanakkor merész mozdulattal fordítja heroikus szép fejét Mestere felé. A művész hatásosan ábrázolja a kép szélén elhelyezett síró asszonyt, aki fájdalmában magába borultan, bő köpenyével félig eltakarja arcát, mintha vele akarná könnyeit szárítani. A késő középkori művészetnek főként a szobrászatban

előforduló kedvenc típusa ez, rokon a francia szobrászat *pleurants*-jaival, az *Arca di San Domenico* (Bologna), sőt Giotto assisi és páduai freskóinak némely alakjával, anélkül, hogy bármelyiknek utánzata lenne. Az ily alakokat, ha egymástól nem is mindig függetlenül a kor művészi érzése és közös kifejezési akarata teremtette. A szenvedő lelkek mélyéről buzgó drámaisággal szemben, mely e nemesen komponált csoportot áthatja, a mögötte álló csoportot elevenebb mozgalmasság és nyers indulat jellemzi. Az egész kompozíción sűrített és magas fokra hevített drámaiság lüktet végig. A művész a jelenetet nemcsak szcenikailag oldotta meg tudatos számítással, hanem tartalmi és lelki hangulatát is éreztetni tudta. Kellő erővel rendelkezett annak kifejezésére, hogy itt Krisztus tragédiája tetőpontját éri el.

Ikonográfiai fejlettséget tanúsít, hogy a katonák mind lóháton ülnek. A XIV. században rendszerint gyalogosan ábrázolják őket, bizonyára a könnyebb megoldás kedvéért. A XV. század első tizedeiben csak egy-egy alakot ültetnek lóra, többnyire a századost. A művészi ábrázolási képességet mindenesetre erősebben próbára tevő azzal a megoldással, melyet Kolozsvári Tamás választott, e korban ritkán találkozunk; német földön a század közepén és második felében terjed el.

Krisztus törzse és dereka a test tengelyéből jobbfelé erősen kimozdul, ami azonban már nem a gótikus corpusok modoros kilengése, hanem ellenkezőleg, a művészi naturalizmus jele: szerves folyománya annak a funkciónak, hogy Krisztus a szivacs fölé hajol. A gótikus feszületeknél egyébként sem a törzs, hanem — a lábak összehúzása következtében — a térd szokott a keresztfától elállani. Kolozsvári Tamás ábrázolási módja kivétel a maga korában, s egyéni felfogásra vall. A legtöbb korbéli feszületen Krisztus mereven kinyújtott teste egyenesen függ. A corpusnak a garamszentbenedekihez hasonló, de belső indokolást nélkülöző mozdulatával találkozunk az erlanegni egyetemi könyvtárnak 1440 körüli időből származó s a brixeni iskolába tartozó miniatűrjén.

Bár a Kalvária morfológiailag nagyjában még a gótikus formai ideált követi, a corpuson kívül egyéb naturalisztikus tünetek is jelentkeznek rajta. Jellegzetes gótikus vonás még, hogy Mária és János testtartását nem az organikus szükségszerűség, hanem a dekoratív hatás szabja meg, hogy a hosszan lecsüngő, helyenként hengeresen képzett ruharedőzet elsősorban vonalritmikára törek-

szik, hogy a jobboldali katonák csoportját a művész egymásra halmozódó sisakokkal szemlélteti, fogytékos térérzékről téve ehelyütt tanuságot, s régies az a mód, ahogyan a távlat mellőzésével a legelső térben elhelyezett mellékalakokat a távolabb álló alakoknál, sőt a háttér statisztáinál is kisebbekre rajzolja. De a korviselet tekintetbevétele, a Krisztust fenyegető alak hirtelen mozdulatának helyes megfigyelése, ennek, valamint a szintén genreszerűen beiktatott két pribéknek realiztikus felfogása már az új művészi gondolkodásról tesz vallomást.

*Krisztus az Olajfák hegyén.*⁹ (VIII. tábla.) Krisztus szűk színpadon, egészen az előtérben térdel. Mondatszalogján «Pater [mi] si possibile est, transeat [a me] calix iste» (Matth. 26, 39.) felírás. A művész ötletesen segít a képfelületnek az oromzáródás következtében korlátozott voltán. Az e jelenetnél szokásos kelyhet tartó angyal elhagyja, s tovaröptét a kép felső bal sarkában előtűnő dekoratíven csipkézett felhővel jelzi, az inkább ciboriumnak beillő kelyhet pedig egy szikla egyenesen lemetezett lapjára helyezi. Szcenikailag igen érdekesen oldja meg a három tanítványnak a sziklák közé szinte beágyazott alakját. Éppen hogy a legszükségesebb alakokra szorítkozik. De ezek széles és részletesen leírt tájban foglalnak helyet. A sziklás hegyoldalt dús és levelenként megrajzolt lombozat szegi.

A térábrázolás szempontjából ez a passió-sorozatnak művészigleg legfejlettebb s invencióban legegényibb képe.

*Keresztvitel.*¹⁰ (IX. tábla.) A Kálváriához hasonlóan sok alakos ábrázolás. A művész itt is tömegjelenetet ad. A tömeget azonban kielégítőbben, sőt korához képest rendkívüli ügyességgel érzékelteti.

A menet gyorsan halad előre. Krisztus nagyokat lép, s a kötelet tartó poroszló lépése is pompásan kifejezi a sietést. Érezzük, hogy a dráma rohamosan közeledik a végkifejlés felé. A legtöbb alak akcióban van. Taglejtésük, gesztusuk, mimikájuk együttesen fokozza a kifejezés erejét. Az egyik katona öklével a Megváltóra készül sújtani, a másik botjával nőgatja, lándzsa és fejsze emelkedik magasba. A pribék erélyes mozdulattal csavarja balkezére a Krisztus derekára kötött kötél végét. A tömegben egy izgatott öreg (Arimathiai József?) élénken gesztikulál. A törpe Ciréni Simon két kézre nyalábolva segíti vinni a keresztet. Minden kéz tesz valamit, s minden arc lelkiállapotot fejez ki. Nagyszerű a

felső bal sarokban álnok bosszúval összenéző farizeusok csoportja. Ebből a nyers társaságból mint fehér lilium virít elő Mária poétikusan jellemzett alakja. Fájdalmában is szép arcát bánatosan balkezére hajtja, jobbában finom szegélyű zsebkendőt tart könnyedén. Krisztus hátrafordul anyja felé; az övéihez fűződő lelki kapocs itt époly bensőséggel jut kifejezésre, mint a Kálvária jelenetén; beszédre nyíló ajka előtt a következő feliratot tartalmazó írszalag lebeg: «*Filie iherusalem nolite flere super me sed filios vestros.*» (Luc. 23, d. 28.)

Mindenesetre magasabbrendű művészettel állunk szemben, mely a megszokott ikonográfiai közlésen túl a lelkiséget megkapóan tudja tolmácsolni. A képben megnyilatkozó lelki elem — a művész lelki alkatának vetülete — élesen különbözik a formailag rokon német művészetnek kifejezésbeli jellegétől. A drámai alakok jellegzetessége nem fokozódik nyersességgé, formában pedig rúttá és groteszkké, mint a korbéli német passió-jeleneteken, így pl. a Kolozsvári Tamással hasonló időben működött Meister Francke művein. Krisztust nem torzíttja el a fájdalom, rettenetes helyzetében is megőrzi isteni fönségét. Isten marad. Érezzük a megváltás emberfölötti tétének közeledtét. Nem válik önmagával tehetetlen, közönséges delikvenssé, mint annyi német keresztúti jeleneten. Mária gyöngéd liraisága viszont nem lágyul szentimentalizmussá, mint a végletek közt csapongó német művészetben. Kolozsvári Tamás felfogásában a magyar lélek egyensúlyozottsága, bátor aktivitása mellett is józansága szólal meg.

Miként a Kálvárián, úgy ezen a képen is régi formai vonások új törekvésekkel elegyednek. A bő ruharedők játékos vonalvezetése a középkorra utal. A katonák páncélos és sisakos korviselete és fegyverzete a realisztikus ábrázolás új jegyei. Máriának és kísérlőjének arctípusa a gótikus szépségideálnak hódol. Krisztus nemes feje alapjában a késő középkor *beau Christ*-je. A katonák és a farizeusok közt azonban már egyénített fejek tűnnek elő.

A belső jellemzés tekintetében a passió-jelenetek közt ez a legkiválóbb.

*Feltámadás.*¹¹ (X. tábla.) A jobbkezével áldó, baljában zászlót tartó Krisztus kilépése a gótikus alkatú koporsóból ikonográfiailag nem mond újat, mégis kiemelendő a lépés elevensége és meggyőző funkcióbéli érzetése. Krisztus alakja nagyrészt át van festve; a fejlett anatómiai részletek a restaurátor számlájára

könyvelendők. Feltűnik a két ór jól megfigyelt, realisztikus ábrázolása. Egyéni ötlet a koporsó hátsó peremén térdeplő és kendőt tartó két bájos angyal és a hatalmas dícskorong. Az angyalok formailag a régebbi repertoirehoz tartoznak. A háttér megoldása kompromisszum a régi és az új között. A csipkézett szegélyű sűrű lombok a tájképi környezetet naturalisztikus módon szemléltetik és egyúttal a tér illúzióját



5. ábra. Kölni mester a XV. század elejéről. Krisztus mennybemenetele. (Oltárszárny része.)

Kölnischer Meister vom Anf. d. XV. Jhdts.

Köln, Schnütgen-gyűjt.

növelik; az eget régiesen jelképező arany háttérnek csak csökevénye maradt meg. Hasonló hátteret találunk az Olajfák hegyén, továbbá a Sz. Bernátot, illetve Sz. Egyedet ábrázoló külső szárnyképeken, míg a többi passió-jelenet pusztán aranyháttérrel bír.

*Krisztus mennybemenetele.*¹² (XI. tábla.) A kép megszerkesztése kölni mintákra, különösen a Schnütgen-gyűjteménynek egy a XV. század elejéről származó oltárszárnyára (5. ábra) és az egykori Weber-gyűjteménynek valamivel későbbi egyik kis triptychonjára (6. ábra) emlékeztet. Kúpalakú szikla körül térdel Mária és a tizenkét apostol. Szabadabban és változatosabban helyezkednek el, mint a két kölni képen. Mária és Péter jobban ki van emelve; az előbbi

a baloldali, Péter a jobboldali csoport élén helyezkedik el. A művész a háttérben elötűnő apostolfejeket merész rövidülésben ábrázolja s e szempontból is fölébe emelkedik a kölni mesternek. A mennybe lebbenő Krisztus ábrázolásában a képmező alkata a XI–XII. századi miniaturfestészetből visszamaradt régies séma választására kényszeríti; dekoratív stilizált felhők közül Krisztus alakjának csak alsó része látszik ki. A felső jobb sarokban

ugyancsak felhők közt megjelenő angyal arctípusban és testtartásban rokon a Schnütgen-féle Mennybemenetel angyalaival, baljában azonban pálmát és a következő feliratot feltüntető írásszalagot tart: «Viri Galilæi quid admiramini aspicientes in cœlum». (Act. apost. I, 11.) Kölni példákra vezetendő vissza a mennybe szálló Krisztus lábnyomának a sziklatetőn megjelölése is.



6. ábra. Kölni mester a XV. sz. elejéről. Szárnyasoltárka, az egykori hamburgi Weber-gyűjt.-ben.

Köln. Meister vom Anf. d. XV. Jhds. Ehem. Samml. Weber, Hamburg.

A Mennybemenetel ábrázolását hasonlóan, de művészileg kevésbé fejlett módon oldja meg a primási képtárnak egy 1420 körül keletkezett, hármias osztatú predellája, mely a szalonnai (Borsodm.) freskókból ismeretes Szepesi Andráshoz közel álló, hihetőleg szepességi festő műve (7. ábra). Ezen az alakok a sziklás hegy körül zárt körben szorosan sorakoznak egymás mellé, s köztük térdel Mária mellett Magdolna is. Krisztus alak-

jából itt is csak tunikájának alsó része és lába látszik. Az angyal hiányzik.

A garamszentbenedeki passió-jelenetek stílje a rajnai művészethez s jelesül a kölni iskolához áll a legközelebb, ahonnan Kolozsvári Tamás művészi fejlődése kétségkívül kiindult. A női alakoknak nem mindig keresetlen kecsessége, a hosszan leomló ruharedőzet képzése, a ferde szemvágású Krisztusnak, a magas

homlokú Jánosnak, valamint az angyaloknak arctípusa, a csuklónál rendkívül keskeny kezek és a vékony, orsózerű ujjak a rajnai festészetnek francia eredetű s a Klára-oltár második mesterétől 1400 körül világosan megfogalmazott sajátosságai. Kolozsvári Tamás a rajnai iskolától oly jellegzetesen képviselt átmeneti stílt egyénien továbbfejlesztette, s annak magyar változatát létrehozni segítette. Alakjai a kölnieknél erőteljesebbek és cselekvőbbek. Formai megmintázása plasztikusabb. Általában nagyobb a valóság iránti érzéke és átgondoltabb természeti megfigyelése, ami szellemi alapalkatának és a szárnyasoltár többi darabján nagyobb erővel megnyilatkozó



7. ábra. Felsőmagyarországi (szepességi?) festő 1420 körül. Krisztus mennybemenetele: (Predella-részlet.)

Esztergom. Primási képtár.

Oberungarischer (Zipser?) Meister, um 1420. — Teil einer Predella. — Gran, Primatialgalerie.

olasz hatásnak az eredménye. Jelenetezése a korbeli rajnai képekénél áttekinthetőbb, s a kölcsönként ikonográfiai sémákat ebben az értelemben alakítja át. A kissé felszínes rajnainál mélyebb belső kifejezése és lelki jellemzése. Rokonvonásokat árul el nemcsak a rajnai, hanem a többi német és az osztrák iskolákkal, ami természetes, hiszen az a stíl, amelynek széles folyamából egy csatornát Magyarországra vezetett, európai stíl volt. Mégsem kell minden típusnál és részletnél kölcsönzést feltételeznünk. E korban — sokkal inkább, mint más időkben — gyakran fordulnak elő a különböző

nemzetek művészetében rokontípusok és alakok, amelyek ugyanegy, internacionális stílakaratnak egymástól távol született és nem egyszer hosszú vándorutakat megtett gyermekei. A keresztfa alatt síró asszony típusának, egymásról nem tudó rokonaira már rámutattunk. Simonnak alter egoja Meister Francke egyik hamburgi képén (1424) és több ezer kilométerre a Bozen melletti Kampill egyik freskóján (XV. sz. eleje) bukkan elő. Kolozsvári Tamás Jánosának heroikus fejtípusát a bécsi udvari múzeumnak valamely vándorlegénytől készített mintakönyvén és — más hajviselettel — a müncheni bajor nemzeti múzeumban őrzött s ugyancsak a XV. sz. elejéről származó pöhli oltár Kalváriáján látjuk viszont.

IV.

Kolozsvári Tamás a passió-jelenetek kötött ikonográfiájával ezek stíljét is magával hozta nyugatról, míg a három szent jeleneteinél szabadabban érvényesíthette olasz tanulmányait s tovább mehetett azon az úton, mely az új realiztikus művészethez vezetett. Már bari Sz. Miklósa olasz atmoszférában mozog, Sz. Benedeket és Sz. Egyedet ábrázoló képeinél pedig egészen közel jut az olasz korai reneszánsz festészet egyik vezető mesteréhez, Gentile da Fabrianohoz.

Bari Sz. Miklós — a magyar népfantázia kedvelt Mikulása — a régi magyar szárnyasoltárok egyik legnépszerűbb alakja. Legendáját főként felvidéki szárnyasoltárainkon ábrázolták a XVI. században sem csökkenő kedvvel. Ugyancsak gyakran találkozunk vele az olasz művészetben, s Olaszországból tiszteletével ikonográfiája is eljutott hozzánk.

A gamszentbenedeki kép (XII. tábla.) Miklós legendájának azt a jelenetét ábrázolja, amint a szent püspök az éhínséggel küzdő Myra kikötőjében megállítja az Alexandriába gabonát szállító hajóst, s a város lakosságát megmentendő, csodálatos módon megszaporítja a gabonát, hogy Alexandriában, a császár raktáraiban a lemérésnél ne mutakozzék hiány. A művész élénk gesztusokkal kíséri a hajósnak és a szentnek iratszalagokra jegyzett párbeszédét. Az előbbi iratszalagján a következő szavak olvashatók: «Non audemus pater quia mensurare oportet etiam nos in horrea imperatoris reddere». Miklósén pedig: «Facite

nunc quod dico et vobis in dei virtute promitto quod nullam minorationem habebitis apud regium [exactorem]». ¹³

Az elbeszélés eleven és világos. Ellentétben a német művészethez kapcsolódó passió-képekkel, kevés alakot szerepeltet: a püspököt, a hajóst és segédjét s mindössze három városbélit, kik a szent kíséretében a lakosságot képviselik. Az elbeszélés ezen ökonómiájában az olasz iskola elvi tanítása gyümölcsözik, közvetlen kölcsönzés vagy utánzás nélkül. Művészünk egyénien oldja meg feladatát. Az egyes alakokban is megnyilatkozik olasz orientációja. Természetes tartásban jelennek meg, a passió-jelenetek szereplőinek gótikusan kilendülő testtartásával szemben. Miklós biztosan áll lábán, tunikájának alja egyszerű töréssel lapul a földre s nem alkot nyugtalan vonalakban alákígyózó uszályt. A ruharedők a test formáit követik, ritmikájuk meghiggadt.

Az előző szárnyképekhez mérten fejlettebb művészi gondolkodásra vall a tér elképzelése. A művész a teret az előtérből meggyőzően fejleszti a mélybe. A tér illúzióját nemcsak azzal növeli, hogy az alakokat hátrafelé fokozatosan kisebbekre rajzolja, hanem — a szent mögött elhelyezett alakoknál — olasz recept szerint elvágással is. A változatos elemekből (szárazföld, tenger, város, hegy, vegetáció) álló környező teret realisztikus szemléltetéssel ábrázolja. A passió-jeleneteknek, a lezáró dekoratív kárpit szerepét játszó arany háttére itt csaknem teljesen eltűnt, s szerényen húzódik meg a kép felső peremén, a háztetők fölött. Az épületek, dacára egy-egy északi architektonikus motívumnak — mint a kétszer előforduló hegyes oromfal és a középső épület kapukivágása — nagyjában olaszos benyomást keltenek. A helyszín ábrázolása mégis különbözik a Miklós-legenda hasonló olasz jeleneteitől. Ambrogio Lorenzetti (8. ábra.) vagy a Kolozsvári Tamással nagyjában hasonló korú Fra Angelico tipikus olasz szemlélettel széles tengert ad, mely a tér legnagyobb részét elfoglalja, s melyen hatalmas vitorlások hozzák a várva-várt gabonarakományt, s ezt csolnakokon szállítják partra. A magyar művész a tengerből csak egy szűk öblöt láttat, a hajókat elhagyja, s beéri a parthoz ért és néhány zsákkal megrakott első csolnakkal, mellyel mindent elmond. Az ő természeti benyomásaitól a tenger távolabb állt, sőt talán kívül is esett, bár szentbenedeki oltárának több részlete tanúságot tesz róla, hogy az olasz művészet nemcsak hatott rá, hanem Olaszországban maga is megfordult.

A hátralévő két képmező stílusileg oly szorosan összetartozik, úgy hogy közösen tárgyalhatjuk őket.

*Szent Benedek.*¹⁴ (XIII tábla.) Benedek Subiaco közelében remeteségbe vonult. Husvét van. Barlangjában ül s az olvasásból élénken figyel egy presbiter közeledtére, aki isteni látomásból kifolyólag a husvét alkalmából ételt hoz neki. A művész, az előbbi képhez hasonlóan írásszalagokra jegyzett párbeszéddel élénkíti az ábrázolást. «Serue dei surge et sumamus cibum quia hodie pascha



8. ábra. AMBROGIO LORENZETTI.

Jelenet bari Szent Miklós életéből.

Szene aus dem Leben des Heiligen Nikolaus von Bari.

Firenze, Accademia.

est» — olvassuk a presbiter írásszalagján, s rá a választ a szent jobbkezevel tartott rotulus közli: «Scio pascha est quia te merui hodie videre.»

A barlang fölött, a szikla tetejéről kötélén kancsóban italt és hozzákötött zacskóban ételt bocsát le Romanus barát, aki Benedeket szerzetesruhába öltöztette volt, s aki egyedül ismerte rejtekhelyét, hol szerény eleségének félretett maradékával öt naponta felkereste. A szikla oldalából egy ördög bújik elő, s csá-kánnyal vág a kötelének, meg akarva hiúsítani, hogy az étel a szenthez jusson.

*Szent Egyed.*¹⁵ (XIV. tábla.) A szent hitvalló a vadonban remetéskedik, ahol egy nőstényszarvas tejével táplálkozik. Arra vadászik Flavius gót király kíséretével, s üldözőbe veszi a szarvast, amely a szenthez menekül s lerogy eléje. Egyed az ég oltalmát kéri a hű állat részére, s íme a király íjja elpattan, a nyíl pedig nem a szarvast, hanem őt magát éri.

A művész az egy jelenetre sűrített cselekvény nagyobb érthetősége és elevenése érdekében a vadászó gót királyt lövésre



9. ábra. LORENZO MONACO. Jelenetek Sz. Benedek életéből.

Szenen aus dem Leben des Heil. Benedikt.

Firenze, Uffizi.

kész íjjában nyíllal ábrázolja ugyanakkor, midőn a nyíl már a szent mellébe fúródott.

Miként Sz. Miklós, úgy Benedek és Egyed jelenete is racionális térbe vezeti a szemlélőt. A szintér azonban ez utóbbiaknál nem város, tehát nem architektonikus, hanem szabadtéri: az egyik esetben sziklás előtér, a háttérben erdővel, a másikkban sűrű erdő, virágokkal teleszórt kis tisztással s a háttérben monostorral. Az alakok testtartását és mozdulatait a művész e jeleneteknél is valószerűen és okozatosan ábrázolja. Kitűnően figyeli meg Benedek

nyugtalan ülését s szinte érezteti, hogy a következő percben az étel után nyul. Jól adja vissza a presbiter siető lépését és kínálását, s meggyőzően érzékelteti a kötelet alábocsátó Romanus barát kezeinek funkcióját. Nem kevésbé kifejező Szent Egyednek szelíd nyugalommal ülő alakja. Vérző sebe dacára fájdalmat nem árul el, akárcsak az olasz festőknek boldog arccal szenvedő, rokon felfogással ábrázolt Szent Sebestyénjei; lelke transzcendentális magasságokban jár, ahová a testi szenvedés nem ér.

Szent Egyed jelenetén az alakok távlatilag helyesen vannak rajzolva, ami a térhatásnak nagy előnyére válik. Benedek jelenetén ellenben a perspektíva ingadozó. Az előtérbe helyezett presbiter kisebb, mint a középtérben helyet foglaló szent; a művész az új térszemlélet rovására engedményt tesz azon régies felfogásnak, mely a fő alakot azzal is igyekezett kiemelni, hogy függetlenül a térbeli elhelyezéstől a többinél aránytalanul nagyobbra mérte. Önma-



10. ábra. SPINELLO ARETINO.
Két jelenet Szent Benedek életéből.

Szenen aus dem Leben des Heil. Benedikt.

Firenze, San Miniato al Monte.

gában nagyszerű és meggyőző azonban az erőteljesen megformált sziklabarlangban ülő Benedek térbe helyezése. Sokkal sikerültebb és szemléletesebb, mint e témának legismertebb olasz variánsán, Don Lorenzo Monacónak nem egészen másfél évtizeddel korábbi időből származó predelláján, mely az olasz mesternek a firenzei S. Maria degli Angioli számára festett nagy oltárképéhez készült (9. ábra). Ezen a sziklák nem alkotnak zárt barlangot. Benedek két sziklafal közé helyezett alacsony sziklacsonk előtt térdel. A vegetális elem ábrázolása is fogyatékosabb, mint Kolozsvári Tamásnál, s a háttérben néhány lombra, a középtérben pedig

három zsenge fára szorítkozik. Romanus barát a garamszentbenedeki képhez hasonlóan hajol a hátsó szikla fölé és zsinigre erősített kosárban ereszti le az eleséget; akciója azonban ennél erőtlenebbül van kifejezve. Művészileg kezdetlegesebb az olasz mester képe abban a tekintetben is, hogy ugyane képmezőn, ugyanegy térben Benedek legendájának másutt lefolyt másik jelenetét is ábrázolja. Még naivabbul képzelte el Benedek barlang-jelenetét Spinello



II. ábra.

Francia miniator a XV. száz. I. negyedéből.
Szent Jeromos.

A turini könyvtár egyik elégett codexéből.
*Französischer Miniaturmaler — Aus d. Turiner
Stundenbuch d. Wilhelm IV. Grafen v. Holland. —
Vor 1417.*

Aretino a firenzei S. Miniato al Monte sekrestyéje számára 1387 körül festett freskóján, ahol a barlangot a sziklába szabályszerű köralakban véselt üreg jelképezi, s ahol egyazon térben szintén két jelenet játszódik le (10. ábra).

Kétségtelen, hogy Kolozsvári Tamás e jelenetnek épúgy, mint a bari Miklós jelenetének ikonográfiáját Olaszországból hozta magával, a kapott sémát azonban egyénien használta fel. Fel kell tételeznünk, hogy ismerte Lorenzo Monaco predelláját, minthogy a két ábrázolás a különbségek dacára is közel áll egymáshoz, s mert a szikláknak Kolozsvári Tamás többszárny-

képén is előforduló jellegzetes képzésével Lorenzo e predelláján éppúgy találkozunk, mint sok más képén. A sziklás, bazaltszerű hegy egyik megkülönböztető sajátsága Don Lorenzo művészetének.

A táj és a járulékos elemek részletező visszaadásában Kolozsvári Tamás kora leghaladottabb művészeivel, s kivált az észak-olasz festőkkel és a francia miniatorokkal közös azon új mentalitása jut kifejezésre, hogy örül a valóságnak, elmerül a természet aprólékosságainak megfigyelésében, lelkileg felolvad benne. A művészi ábrázolás rendkívüli horderejű új lehetőségei nyíltak

meg ezáltal. Szakítottak egyfelől a gótika azon felfogásával, mely a jelenséget dekoratív elemmé értékelte át, másfelől Giottonak és nagyszámú követőinek azon módjával, hogy természetű ábrázolás helyett — kivált a táji és építészeti elemeknél — a valószínűségnek csak fogalmi abbreviaturáját adták. Művészünk részletező gondossággal rajzolja meg a lombokat és leveleket, az előtér virágait és fűszálait, szeretettel merül el oly járulékok aprólékos visszaadásában, mint az átkötözött korsó és zacskó, vagy az Egyed mögé helyezett könyvek. Éles szemmel figyeli meg a szarvast és a vadász korszerű viseletét.

A kitűzött művészi probléma mindkét képen a szabad természet valószerű ábrázolása és az alakoknak meggyőző szemléletet nyújtó térbehelyezése. Ez a probléma a XV. század elején mintegy a levegőben volt s úgy látszik, a francia illuminátorok vetették fel először. Nem hisszük azonban, hogy a francia kódexek inspirálták volna mindazokat, akik az új művészi kifejezés keresésének lázával dolgoztak rajta s jutottak egymással rokon megoldáshoz. Nem osztjuk azt a meglehetősen elterjedt nézetet, mely a francia miniatűrökre s különösen a burgundi hercegek és János Berry herceg livre d'heuresjeinek miniatűrjeire, mint őstípusokra vezeti vissza nemcsak az új szabadtéri ábrázolásmódot, hanem az 1430 körül keletkezett új európai stílust általában. Nem egy kijegecesedett motívum és forma vándorlását tényleg ki lehet mutatni, amit értéketővé tesz maguknak a művészeknek és a fürgelábú kódexek-



12. ábra.

MELCHIOR BRÆDERLAM.

Menekülés Egyptomba.

Flucht nach Ägypten.

Dijon, Museum.

nek vándorlása, mégis a fejlődés megindításában a döntő tényező nem bizonyos mester új ábrázolási típusának lenyűgöző és messzi vidékekre nyomuló hatása, hanem a művészet belső alakulásának dinamikájától hajtott és az egyidejűleg kiforró új szellemiségtől megtermékenyített új művészi gondolkodás volt.

Kolozsvári Tamás Benedek- és Egyed-képéhez hasonló erdős részben sziklás háttér elé helyezett alakokkal, illetve jelenetek-



13. ábra. GENTILE DA FABRIANO.

Ker. Sz. János.

Johannes d. Täufer.

Milano, Brera.

kel találkozunk IV. Vilmos hollandiai gróf elégett turini Horáinak (1417 előtt) Szent Jeromost ábrázoló lapján (II. ábra), Melchior Broederlam dijoni oltárának a XIV. század legutolsó éveiben készült egyik szárnyán (12. ábra), az avignoni pápai palota egyik toronyának (Tour de la Garderobe) falfestményein, a meráni toronycsarnoknak a kereszt megjelenését ábrázoló freskóján (1420 tájt) és Gentile da Fabriánónak a valle romitai minoriták számára 1420 előtt készült s ma a milánói Brerában őrzött polittico-töredékén (13. és 14. ábra).

Alig hihető, hogy

Tamás mester mind e műveket tényleg látta is, bár szentbenedeki oltára azt bizonyítja, hogy a Rajnánál és Olaszországban megfordult. Közvetlen hatást csak Gentile da Fabriano részéről kell feltételeznünk, nemcsak az alakoknak a brerai képekkel rokon térbehelyezése, hanem a lomboknak és virágoknak Gentile ugyane műveihez hasonló rajza, az arctípusok, a ruharedők képzése s az alakoknak az említett francia, németalföldi és tiroli műveknél

nagyobb plaszticitása miatt is. Az egyes alakok közül kivált Szent Egyed áll Gentile da Fabrianohoz közel; kontemplatív lelkületében a valle romitai Szent Tamással (15. ábra) rokon, a test formáit feltüntető s mégis könnyedén folyamatos redő-képzése az utóbbi mellett az ugyanezen oltárhoz készült Szent Ferenc alakját (14. ábra) idézi emlékezetünkbe. Lehet, hogy Kolozsvári Tamásnak vándorútján a Rajnától Itáliába menet alkalmá volt a meráni falképeket is látnia, noha művészi kialakulása ezek nélkül is érthető.

Gentilének okmányilag ismert két segédje közül az egyik, Michele d'Ungheria magyar volt, aki kimutathatóan 1423-ban dolgozott a mesterrel.¹⁶ Nincs kizárva, hogy ez a honfitárs hozta összeköttetésbe Kolozsvári Tamást az umbriai mesterrel vagy tette rá legalább is figyelmessé. Ismerve Magyarországnak, Szent István korába visszanyúló sűrű művészeti összeköttetését Olaszországgal, mely mestereink idejében, Zsigmond alatt, az ő olasz utazásai-
val is újabb ösztönzést nyert, alig szorul bővebb



14. ábra. GENTILE DA FABRIANO.

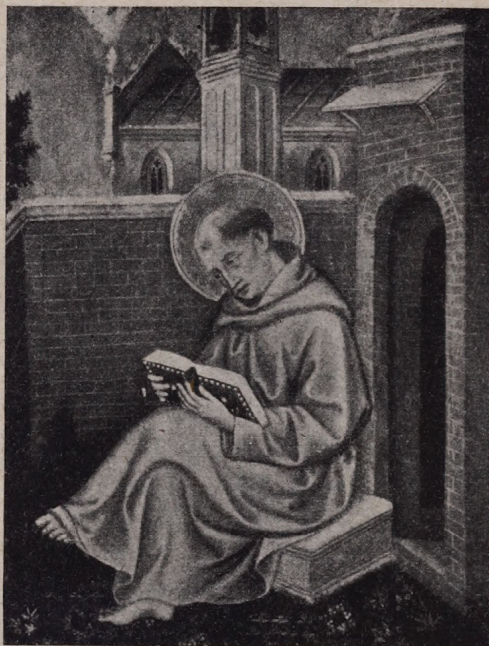
Sz. Ferenc stigmatizálása.

Heil Franciscus.

Milano, Brera.

indokolásra, miként kerülhetett a szentbenedeki oltár mestere a művészet klasszikus hazájába, ahová épp ezidőtájt indult meg a különböző nemzetbeli művészek nagyobb mérvű áramlása. Önként kínálkozik a feltevés, hogy az Olaszországban járt Kolozsvári Tamás garamszentbenedeki megbízatását kapcsolatba hozzuk azzal a körülménnyel, hogy a Garam melletti monostornak ekkor olasz származású apátja volt, aki, már mint magyarországi

apát is járt Olaszországban, Zsigmond király kíséretében. Lehetséges, hogy művésznk olaszországi útja ezzel a bolognai Miklóssal volt összefüggésben, vagy legalább annyi, hogy Tamás mesternek az olasz apát részéről történt meghívását előmozdította olasz művészi iskolázottsága. E föltevések valószínűsítésére közelebbi adatok egyelőre nem állnak rendelkezésre.



15. ábra. GENTILE DA FABRIANO.
Aquinoi Sz. Tamás.

Heil. Thomas von Aquino.

Milano, Brera.

V.

A garamszentbenedeki képeken a korbeli európai festészet két főáramlata jelentkezik. Helytelen volna azonban ebből két mester kezére következtetni, mert valamennyi kép tartalmaz közös stílbeli vonásokat, úgy a formák, mint a színezés tekintetében. A művész világosan kidomborodó egyénisége egységbe foglalja a két különböző eredetű áramlatot.

Közös arctípusok tűnnek elő. A Keresztvitel Simonja és Miklós püspökök egy és ugyanaz a fej, csak az utóbbinak valamivel rövidebb a szakállja. A Kálvária bal

sarkán térdelő donátor a Szent Benedek-kép presbiterének szinte alter egoja, s Szent Benedek fejének csontos alkata a Golgotán asszisztáló egy-egy katonával rokon. A hajósnak ugyanaz a kölni eredetű meredek, magas és széles homloka van, mint a Keresztvitel, a Kálvária és a Feltámadás Krisztusának és az utóbbi jelenet két angyalának. Valamennyi képen a legtöbb kéz csuklóban rendkívül keskeny, az ujjak hosszúak és vékonyak, orsószerűek. A Kálvária századosa, a Keresztvitel Arimathiai Józsefe, a ha-

jós és Sz. Miklós egyik kísérője jellegzetesen kifordított tenyérrel gesztikulál. További kéz-analógiákat szolgáltat a keresztvívó Krisztusnak és a presbiternek jobbjára, a Krisztus derekára kötelet csavaró katonának és Romanus barátnak bal keze, a keresztfá alatt elájuló Máriának lecsüngő bal keze és Sz. Egyednek botján nyugvó nőies jobb keze. A sziklák ferdén réteges képzése azonos Sz. Miklós és Sz. Benedek jelenetén, az Olajfák hegyén, a Golgotán emelkedő keresztfá tövében, a Feltámadás előterében és a Mennybemenetelen. Különösen szembeszökő az első passió-jelenetnek, az Olajfák hegyének és a Benedek-képmezőnek hasonló geológiai alkata. S a stílusegység szempontjából figyelmet érdemel a szabad-téri ábrázolásnak az Olajfák hegyén illetve a remeteségbe vonult két szent jelenetén rokon felfogása. Ugyanegy kézre és ugyanegy művészi temperamentumra vall a két sorozaton a növényi elemek megválasztása és leírása. A Sz. Bernát és a Sz. Egyed jelenetéhez hasonló lombokat találunk az Olajfák hegyén és a Feltámadáson, az arany háttérrel érintkező csipkézett szegéllyel. A füveket és a virágokat is ugyanaz a kéz rajzolta a két szent jelenetén, mint a Mennybemenetel előterében. Úgy a passió, mint a szentek jeleneteire egyaránt jellemző az írásszalagok sűrű alkalmazása, melyek régies módon tetézik a képeknek a jelenetezésben és az alakok jellemzésében elevenen és korszerű eszközökkel kifejezésre jutó tartalmi célzatát. A formailag minden képen azonos, végein becsavart írásszalagokat a művész dekoratív célra is hasznosítja. A feliratok betűtípusai valamennyi képen azonosak.

A két iránynak: a rajnainak és az olasznak a művész egyéniségében végbement egybeforrását bizonyítja továbbá, hogy a rajnai művészettel rokon passió-jelenetekbe közvetlen olaszos elemek vegyülnek, az olasz hatás alatt készült többi három képen, Szent Miklós, Benedek és Egyed jelenetén pedig német nyomok bukkannak fel. Az előbbieken olasz benyomásról beszél egy-egy markáns plaszticitással megalkotott fej, amint általában a stílben és ikonografiában túlnyomóan német jellegű passió-sorozat formáit plasztikaibbakká kalapálja, alakjait szervezettebbé gyúrja az olasz művészet hatása. Erről számol be a Kálvárián az Altichiero és Avanzi páduai freskóinak némely epizódalakjára emlékeztető s darabos verizmussal megrajzolt két pribék. A két olasz úttörő jelenetei előterébe a Kolozsvári Tamás jobbbszélső pribékjéhez hasonló háttal álló alakokat szeret helyezni, hogy a jelenetezés



16. ábra.
LORENZO MONACO.
Krisztus
az olajfák hegyén.
Kis szárnyasoltár része.
Christus am Ölberge.
Paris, Louvre.

valószerűségét növelje, s a páduai Cappella di S. Giorgio egyik Lucia-freskóján és Kálváriáján a szentbenedeki pribékkel beállításban és ruházatban is rokon alakokkal találkozunk. Don Lorenzo Monacóra vezethető vissza a passió-jeleneteknek a többi három képpel azonos szikla-képzése, s az Olajfák hegyén a sziklák közt alvó tanítványok elhelyezése is alighanem a firenzei baráttól kölcsönzött megoldás. [V. ö. Lor. Mon. hasonló tárgyú képét a Louvreban (1408; 16. ábra) és az Uffiziben.] Olaszországi emlék továbbá a Keresztvitel farizeusának dőzsésüvege. Nem csodálható, ha e jeleneteken is előtűnik annak a művésznek — Gentile da Fabriánónak — hatása, akihez Kolozsvári Tamás Sz. Benedek és Sz. Egyed jelenetén oly közel jutott. Megnyilvánul ez a római százados gazdag dekoratív hatású ruháján, lovának a Három királyok imádását ábrázoló firenzei nagy oltárkép (bef. 1423.) ismeretéről tanuskodó alakján, tartásán és díszes szerszámán, az Olajfák hegyén a szabadabb térképzésben és a lombok rajzán, s ami művészileg sokkal jelentősebb, a Mennybemennel néhány apostol fejének Gentile említett képe jobb-középső csoportjáról (17. ábra) ellesett merész rövidülésén. Viszont a három szent jelenetén német csökevény a hajós fejének s általán a kezeknek alkata.

A színeket a két sorozaton ugyanegy palettáról rakták fel, bár a passió-ciklus világosabb, a három szent — kivált Benedek és Egyed — jelenete sötétebb árnyalatú színskálán játszik. E két utóbbinál a keverőbb alak, tehát a lokális színek kisebb száma és felülete lehetővé tette a tónusegységgel való kísérletezést. Mint a képalkotásban és a térképezésben, úgy a színezésben is magasabb művészi feladatokat tűz maga elé a mester. Színkompozíciója is elárulja

művészi fejlődésének kettős kiindulását, az olasz iskolán megállapodását és azt a mély hatást, melyet rá a fabrianói Gentile gyakorolt. A kínszenvedés képein, sőt még Sz. Miklósnak a formaadásban jórészt olaszos jelenetén is a színek tarka változatossága és némely színnek, így az élesen kiemelt vörösnek és a tompább, fémesfényű kéknek ismétlődése a nyugati receptet követi, míg a két remete-jelenet tónusra törekvése a fejlettebb déli színelemzéshez csatlakozik. Gentilének, már a valle-romitai töredékeket jellemző kedvelt színei — első sorban a különböző árnyalatokban jelentkező lila, a nyers rózsaszín, téglavörös és színes barna — azonban

az egész oltáron előtűnnek s lényeges elemei a színbenyomásnak. Kolozsvári Tamás a festési technika némely fogását is elleste tőle. Határozott, vastag barna vagy ritkábban fekete konturokkal rajzol, a fényeket kivált a hajon, szakállon, orrhegyen, állon, a szemszögletben és a nővényzeten fehér vagy világossárga festékbe mártott ecsetheggyel, csíkokban vagy pettyekben könnyedén rakja fel. A dekoratív elemeket mintaképéhez hasonló finom festői számítással tudja értékesíteni, anélkül, hogy iparművészeti átírásokat adna, vagy kompozícióit megterhelné. Gentilétől veszi át az erős vörös-barna férfi és a rózsás női arcszín hatásos kontrasztját is.¹⁷



17. ábra. GENTILE DA FABRIANO.
Részlet a Három királyok imadásából.

Ausschnitt aus der Anbetung d. drei Könige.

Firenze, Accademia.

VI.

Kolozsvári Tamásnak az esztergomi nyolc képnél egyéb művét nem ismerjük, ezek azonban kellő világításba helyezik művészi egyéniségét és kialakulását. A rajnai stílusból indult ki, legközelebb a kölni festőiskola egyik őséhez, a Klára-oltár II.

mesteréhez áll. Vándorútján, talán Tirolon keresztül eljutott Olaszországba, ahol magába szívta a modern olasz művészeti törekvéseket, s ahol egyénisége kiért. Főként Gentile da Fabriano hatott rá s térítette a rajna—vesztfáliai ösvényről a realisztikus ábrázolásnak új határokba vezető útjára. Nem ment el eredmény nélkül a veronai Altichiero és Avanzi és a firenzei Lorenzo Monaco művei mellett sem. Meg kellett fordulnia Umbriában, amelynek egy kis községében állott a napoleoni időkig Gentilének a magyar mester több képtáblájával rokon oltárképe és Firenzében, ahol Gentilének a Három királyok imádását ábrázoló nagy képét és Don Lorenzónak fő műveit volt alkalma látnia. Járt továbbá bizonyára Páduában, ahol Altichiero és Avanzi korszakos freskóinak erőteljes realizmusa tett rá benyomást. Olasz útját az 1423—25 közötti évekre tehetjük, annak alapján, hogy Gentile 1423-ban fejezte be firenzei oltárképét, melynek ismeretét Kolozsvári Tamásnál fel kell tételeznünk, s hogy Gentile magyar segédje, Michele d'Ungheria ugyanazon 1423. évben dolgozott kimutathatóan az umbriai mesterrel. Nem sokkal hazatérte után, még friss itáliai benyomások hatása alatt foghatott hozzá a garamszentbenedeki szárnyasoltárhoz, melyen az 1427. évszám minden bizonnyal a befejezés kelte. Az oltár mérete végül arra enged következtetni, hogy a munka hosszabb időt vett igénybe s talán az 1426. évre is kiterjedt.

Az olasz tanulmányok mély nyomot szántottak mesterünk művészetében, anélkül, hogy őt provinciális utánzóvá szállították volna le, vagy elmosták volna a korábbi német hatást, mely épp úgy, mint az olasz, nem volt idegen a magyar talajon. Átmeneti stíljével nem állt egyedül a korbéli magyar festészetben, melynek nem nagy számú emlékei közül Szepesi Andrásnak 1417- vagy 1427-ben festett szalonnai freskói, a primási képtárnak egy ezekkel rokon predellája, az 1423—25 közt meghalt János mesternek, a váci püspök miniatorának, a körmöci városi jegyzőkönyv illuminatorának (1426) és az 1432 körül működött selmeci Gobil Mártonnak (18. ábra.) miniatűrjei tartoznak e körbe. Kolozsvári Tamást e mesterektől elsősorban az olasz hatás eleven és termékeny ereje különbözteti meg, mely művészetét amazokénál előbbre lendítette. Náluk nemcsak világosabban látta az új európai művészet sorsát, hanem köztük tehetségre is a legkülönb volt, aki méltán egy sorba állítható a kor jobb külföldi mestereivel. Ha

nem is ér fel a nagy francia, flamand és olasz uttörőkhöz, velük közösen vívta a készülő új európai stílust. A korabeli német s általában a középeurópai festők közül azonban egyik sem szárnyalta túl.

Kolozsvári Tamás az élén haladt annak a hazai festőnemzedéknek, mely a hanyatló gótikát átvezette a művészeti realizmus új korszakába. Jelentőségét a régi hazai művészet történetében tetézi, hogy ő az első magyar képtábla- és szárnyasoltár-festő, kit nemcsak műveiben, de névleg is ismerünk. A szentbenedeki oltár predellájára írott neve: *Thomas de Coloswar* nemcsak azt árulja el, hogy ő vagy családja az ország melyik vidékéről származott, hanem azt is, hogy fajtára magyar volt, mert magyarán nevezte azt a várost, melytől maga is nevét vette. Bár a magyar művészet szempontjából nem tulajdonítunk nagyobb jelentőséget annak, vajjon egy művész, aki a magyar nemzeti, történeti és kulturai közösségben élt és alkotott, származására az ősmagyar, a magyar államkötelékébe annak szinte megalakulása óta beszivárgott német, vagy a művészetileg nálunk nem kevésbé tevékeny olasz fajhoz tartozott-e, s hogy idegen eredet esetében «magyarosodása» mily fokot ért el: Kolozsvári Tamásnál szükségesnek tartottuk e kérdés felvetését már azért is, mert a magyar műtörténelem két másik fényes alakját, az ugyancsak kolozsvári eredetű két testvért, Márton és György szobrászt elfogult elmék azzal a ferde indokkal igyekeztek a hazai művészettől elvitatni, hogy származási helyüket idegenbe, IV. Károly német-római császár udvara,¹⁸ vagy újabb feltevés szerint német ajku hazai vidék (Pozsony Sz. György)¹⁹ számára készült egyik művükön (Sz. György,



18. ábra. SELMECI GOBIL MÁRTON.

Krisztus a keresztfán.

Miniatürkép, 1432 körül.

Martin Gobil aus Selmec (Schemnitz).

Miniatürbild, um 1432.

Prága) németesen jelölték meg, noha a nagyváradi király-szobron ők is a *de Colosvár* megjelölést használták.²⁰

A Kolozsvári Testvérek atyja, Miklós mester is művész, festő volt. Adatok híján nem áll módunkban arra a méltán felvethető kérdésre felelni, vajjon ezek és a szentbenedeki oltár mestere közt fönnáll-e családi összefüggés?

Ha a véletlen játéka, akkor is érdekes találkozás, hogy a régi magyar festészetnek és szobrászatnak európai magaslatra emelkedő első nagy egyéniségei maguk vagy családjuk révén ugyanegy helyről, Kolozsvárról származtak, amely város később a legnagyobb műszerető királyt adta az országnak.

Gerevich Tibor.

JEGYZETEK.

¹ *Maszlaghy Ferenc*: Az esztergomi hercegprimási képtárban lévő művek jegyzéke. 2. kiad. Esztergom, 1891. 27., 28., 29., 34., 35., 44. sz. (34. és 35. sz. 2—2 egy keretben.)

² *Knauz Nándor*: A Garam-melletti szentbenedeki apátság. Bpest, 1890. I. köt. (több nem jelent meg), 52. l., 9. tábla. Knauz szerint a predella korábban a levéltárban őriztetett. A feliratról s vele Kolozsvári Tamásról *Kovachich Márton* kéziratos Repertoriuma alapján először *Kruchten József* a *Tudományos Gyűjtemény* 1821. évfolyamának II. kötetében (124. l.) adott hírt. — További említések: *Ipolyi Arnold*: A beszercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása. Budapest, 1878. 78. l. — *Divald Kornél*: Magyarország csúcsíveskori szárnyas oltárai. II. sorozat. Bpest, 1911. 40. l. — *Haiczl Kálmán*: A garamszentbenedeki apátság története. Bpest, 1913. 144 l. Tévesen tartja a Kolozsvári Tamás-féle oltár maradványának a primási képtár azon képét, mely a tizennégy védőszentet ábrázolja, s mely a *Vir dolorum*-ot János (III. v. IV.) apáttal mint donátorral feltüntető és 1510-re (!) keltezett, Szentbenedekről ugyancsak a primási képtárba került táblafestménynek (2. ábra) ugyanazon mestertől készített párja s az előbbinek eredetileg talán hátlapja volt. — A predellához tartozó képek első azonosítása: *Gerevich Tibor*: Régi és újabb magyar festők a primási képtárban (Vasárnapi Ujság, 63. évf. 1916, 553. l., képekkel) és u. a. : A régi magyar festészet a primási képtárban (Az Ujság XIV. évf. 1916, 194. sz.).

³ Zsigmondot elkísérte a konstanzi zsinatra s kapcsolatosan Olasz- és Németországba. (Knauz, id. m. 78. l.) Más művészeti emlékeinken is találkozzunk Zsigmondnak rokon értelemben alkalmazott címerével, így a kassai dóm szentélyboltozatán, a selmecbányai jogkönyv címlapján, az esztergomi főkapitányi könyvtár egyik Gradualéjának kötési tábláján.

⁴ A Knauznál keret nélkül reprodukált predella hossza 150 cm, (szélessége 19,7 cm), míg a középső képtábla keret nélküli hosszmérete 162 cm.

⁵ A primási képtár régi leltára Sz. Miklós, valamint az újabb

közös keretbe foglalt Sz. Benedek és Sz. Egyed jeleneténél megemlíti, hogy azok «a főoltár antependiumához tartoztak». A monostort 1435-ben a huszták, 1442-ben pedig az Ulászló-párti apátsággal szemben Erzsébet királynéhoz csatlakozott bányavárosok katonái megostromolták és felgyújtották. Lehetséges, hogy Kolozsvári Tamás oltára e támadások és a templomnak 1482-ben befejezett tatározása következtében már a XV. században elvesztette eredeti összeállítását, bár valószínűbbnek tartjuk, hogy ez, a barokk ízlés átalakító szeszélyének áldozataként csak a XVIII. században következett be, midőn a szentbenedeki templom felszerelése is hódolt az új divatnak. *Divald* (id. m., 39. l.) és nyomában *Haiczl* (id. m., 143. l.) önkényesen teszi fel, hogy a jelenleg az északi mellékapsis ú. n. Szűz-Mária oltárát díszítő s a templomnak 1882-iki, utolsó helyreállításakor új keretbe helyezett három fafaragású szobor: Mária, Sz. Benedek (?) és Sz. Skolasztika eredetileg a főoltár szekrényében állott. Haiczl ezeket tévesen is keltezi a XV. század első felére, amennyiben kétségkívül a század utolsó szakából származnak, amely időben, kapcsolatosan a templomnak 1482-ben történt újraszentelésével egy máig ráánkmaradt (primási képtár) nagy festett szárnyasoltár is készült.

⁶ *Mérete.* Kerettel: 177 cm széles, 242 cm magas (a 32 cm magas oromlilium nélkül). Keret nélkül: 162 × 223,5 cm. A keret, eltérően a szárnyképektől, régi. A szárnyak eredetileg kettősek voltak, azaz mindkét lapjuk festve volt. Később kettéfűrészelték őket, ami bizonyára még Garamszentbenedeken, a primási képtárba szállításuk előtt történt, amennyiben két képtáblát (Sz. Ben., Sz. Egy.) a főoltár antependiumává alakítottak át, a hiányzó 9-ik tábla pedig csak a kettéfűrészelés után vesztethetett el. A szétfűrészelés következtében a szárnyképek deszkája ma felényi vastag, mint a középső tábla. A szárnyképek mostani kerete már a képtárban, 1882 körül készült. Az új keretezés alkalmával a rongált deszkákat némileg körülvágták, amit Miklós püspök jelenetén a bal alsó szélen és a jobb sarokban megcsönkített feliratokból is megállapíthatunk. Az összes képek arany hátterét megújították; a legtöbb feliratot felfrissítették, miközben nem egy szó eltorzult.

Színezése. A naturalisztikusan erezett vörösbarna keresztfán függő Krisztus meleg sárgásbarna testszíne az arcon sötétebb; haja, szakállja és bajusza világos gesztenyebarna, a töviskorona halványzöld. A kép baloldalát festői színesség, jobboldalát dekoratív festőiség jellemzi. Amott Mária csoportjának élénk színei uralkodnak: Mária tunikáján és lilával bélelt köpenyén kék, Jánoson és Longinuson a fényfelületeken erősen világosodó karmin, a három szent asszonyon — mint a kép legkihangzóbb színhangsúlya — virító cseresznyevörös, továbbá meleg olajzöld és az egyik köpenybélésen kevés acélszürke, s a színek e tarkaságában a Mária mögötti két asszony sárgás reflexű fehér fejkendője szolgál nyugtató pontúl. Ugyancsak teher a donátornak hermelingallérral ellátott palástja, mely az árnyékos részekben halvány szürkébe és sárgába megy át, s mely alól némi élénkséggel bújik elő tunikájának Mária palástjához hangolt kék foltja. Jobb oldalt a színezés dekoratív alaphangját a katonák sisakjának és vértjének, a másik oldal hasonló alakjain ismétlődő ezüstös tónusa üti meg, mely kellemes

lágysággal hangzik a szomszédos villanó aranyháttér mellett, s amelyből pompázóan virít elő a százados olajzölddel bélelt és arannyal dúsan átszőtt meggyvörös kabátja és süvege. A százados kardjának arany, s a két ló barnás-vörös szerszámának arany és ezüst díszítése növeli e dekoratív hatást. A főcsoportok színei, tompított hangadással visszhangzanak a járulékos alakokon: olajzöld ill. világos hamvaskék a kereszt mellett álló két alakon, nyers lila, tompa olajzöld, szürkés és sárgás fehér a két pribéken. A zászlókon biborvörös, sötétkék és fehér váltakozik. A férfiak arcszíne nyers téglavörös, a nőké világosabb. A százados lova ezüstös fehér, a másik okkersárga. Az előtérben sárgászöld tónusú talaj hátrafelé fokozatosan sötétzöldbe megy át. A keresztfa tövében nyers rózsaszín és hátrább (a kereszt mögött) vörösbarna szikla-kövek.

Aránylag jó karban. Újabb retoucheok és utánfestések Krisztus derekán, alsó lábszárain és bal lábán; Mária arcán, jobb vállán és köpenyének a fejet borító részén; János bal vállán. Kisebb kiegészítések a szivacsot felnyújtó alak fején és derekán, a keresztfától jobbra elhelyezett suhanc arcán és jobb karján, valamint a legelől előbukkanó sziklarészekén.

⁷ Baloldalt, az egyik zászlón zsidókalap.

⁸ A katonák öltözete és fegyverzete úgy itt, mint a Keresztvitel és a Feltámadás jelenetén megfelel a nálunk is dívott Zsigmond-korabeli európai katonai viseletnek.

⁹ Krisztuson lilásszürke tunika. A tanítványokon — hátrafelé haladó sorrendben — ultramarinkék, olajzöld és narancssárga. Az előtérben lilásszürke, hátrább vörösbarna sziklák. Jobbfele sárgás fényekkel lazított sötétzöld talaj és fák. Az előlő rétegben világosabb s tompa tónusú, a hátsóban sötétebb zöldeskék felhők. Vörösbarnával rovátkásan árnyékolt arany kehely.

Erősen átfestve. A középső tanítvány fején és vállán, továbbá az aranyháttérből kiemelkedő középső fán végzett s illusztrációkon is felismerhető tisztítási próbák nem kecsegtettek azzal a reménnyel, hogy az átfestés alól az eredeti épségben kerüljön elő.

Méret: 67 × 90 cm.

¹⁰ Krisztus barnáslila tunikája köré élénk változatossággal csoportosulnak a színek. Mária lilával bélelt köpenyén kék, a mögötte haladó szent asszonyon és a kép ellenkező oldalán a kötelet tartó pribéken sárgás olajzöld, Simonon nyers vöröses lila, a Krisztus mögötti tömegben a páncélok és sisakok csillogó ezüstje közt a vörös négy változata: rózsaszín, világító cinóber, élénk meggypiros és sötét karmin. A színösszeállítás elevensége fokozza a jelenet drámai mozgalmasságát. A bal felső sarokban érdekesen hat a két farizeus díszes süvege; az egyik dőzse-süveghez hasonlít, s mint a Kálvária századosának kabátja vörös alapon arany mustrákkal van átszőve, a másik puha szövete hátul leomlik és sárgásfehér alapon finom aranypaszománt ékesíti. A katonák és a farizeusok hússzíne erős barnásvörös, Krisztusé és a két nőé világosabb, Arimathiai Józsefé fakó. Krisztus arany nimbusán cinóbervörös díszítmény. Barnászöld talaj, vörösesbarna, erezett keresztfa.

Az eredeti rajznak aligha megfelelő újabb átfestés a kép jobb sarkán, Krisztus bal és a pribék jobb lábán. Kisebb retoucheok és pótlások Krisztus jobb, Simon bal lábán és a leghátsó sisakokon.

Méret: 68,5 × 87 cm.

¹¹ A hatalmas, sugárzó dícskorongtól hangsúlyozott arany háttér előtt a sirláda nyers rózsaszín tónusa, valamint Krisztusnak és a két angyalnak ugyancsak rózsás hússzíne dominál, melyhez összhangosan simul a többi élénk és derült szín: világos karmin a jobboldali angyal tunikáján, fémeskék szárnyán s ugyane színek azonos árnyalatban, de fordított elhelyezésben a baloldali angyalon, halvány karmin a bélés olajzöldjével a baloldali katona kötényén, sárgás olajzöld a jobboldalinak kabátján és világoskék harisnyáján, ezüstszürke a két páncélon és sisakon, sárgás fényekkel telehintett zöld a lombokon és szürkéssárga a talajon, s mint legélénkebb színakcentus cinóbervörös Krisztus nimbusán és a zászlón. Krisztus haja, hasonlóan a többi passió-képhez, világos gesztenyebarna, az angyaloké lenszőke, könnyedén felrakott sárgás fényekkel.

Krisztus teste jórészt át van festve, feje, a koporsóból kilépő bal lába és jobb karja erős rajzbeli korrekturákkal; törzsén az eredeti formákat már nagyobb tiszteletben tartotta a restaurátor. Kisebb retoucheok a Megváltó köpenyén, a baloldali angyal és katona arcán. Erősen át van festve a koporsó elülső oldala is.

Méret: 68,5 × 87 cm.

¹² Az alakok öltözetén a kék és a vörös ötlik leginkább szembe, amely uralkodó színek bizonyos szabályossággal váltakoznak. Balra az elülsőn kék, mögötte vörös, jobboldalt fordítva és pedig: Márián lilával bélelt fémeskék s mögötte Jánoson zöld bélésű rózsaszín köpeny; a szemközi oldalon Péteren lila tunika mellett zöld bélésű élénk bíborvörös köpeny, míg mögötte Pál apostolon mély ultramarinkék tunika és köpeny. Hátrább a balszélső apostolon világos olajzöld, a jobbszélsőn lilás vörös. A vörösös szőke angyal ujjasan és szárnyán karmin, Krisztus tunikáján sárgás reflexekkel élénkített s az árnyékolt részekben kékes szürkével terhelt fehér bukkánik elő a két tónusú zöldeskék felhők közül. A haloványabb Mária és az angyal kivételével erős vörösbarna hússzín hátrafelé sötétül. Sárgásbarna talaj és sziklák. Az előtérben barnászöld virágok.

Gonddal véghezvitt utánfestés a balszélső apostolokon, Krisztus tunikáján és lábán.

Méret: 71,5 × 90 cm.

¹³ A szent püspököt a művész az élénk és gazdag színezéssel is kiemelte és a képalkotás középpontjává tette. Szürkésfehér alba fölött olajzölddel bélelt karmin dalmatikába és hasonló bélésű tűzbíbor casulába öltöztette, kezére sárgásfehér keztyűt húzott, aureoláját, infuláját, a casulát és a pásztorbot végét arannyal dúsan terhelte meg. A többi alak színskáláját halkabbra tompította. A püspök mögött balra előtűnő alakon fémeskék, tompa olajzöld és halvány vöröseslila, jobb kísérijén sötét olajzöld, a vörösbarna csolnakban álló hajóson rózsaszínnel összehangolt világoskék, sárgásfehér és őzbarna, segédjén barnászöld szolgáltatja a diszkrét kísérő színakkordokat. Napbarnította rézvörös arcok. Hátrafelé sötét vörösbarnába átmenő sárgás talaj. Elöl sárgásfehér, a háttérben nyers lilászöld sziklák. Piszkoszöld víz és bokrok. Az elől lilás rózsaszín, hátrább világosbarna és szürke falu épületeken fémeskék és cinóbervörös tetők.

Jó karban. Sz. Miklós mondatszalagjának utolsó szava, a deszka körülvagása folytán hiányzik. A szent alatt elhelyezett s alsó felén ugyancsak elmesztett szalagon: «Sanctus Nicolaus confessor».

Méret: $69 \times 88,5$.

¹⁴ Az előtérben sárgás, majd nyers lilás rózsaszínen át barnás lilába átmenő s balra fönt rozsdavörös sziklák és a lombjain sárgás fényekkel megvilágított sötét, barnászöld erdő határozzák meg a képnek lilásbarnára hangolt meleg alaptónusát, melyben hideg foltokként hatnak az alakok világos fémeskék (presbiter), zöldesszürke (Romanus), ill. szürkésfekete (Benedek) kámzsái. Sötét barnavörös hússzín.

Nem zavaró retoucheok Benedek és Romanus arcán; utánfestés a jobb sarok szikláján és a feliratokon («Benedictus» Benedictus helyett!).

Méret: $68,5 \times 90$ cm.

¹⁵ A kép alaptónusa hasonló az előbbihez, de egy árnyalattal mélyebb. A sárgás olajzölddel megvilágított lombok sötétzöld alapjához vöröses lila a szent kámzsáján, halvány szürkés-lila a vadász fejkendőjén, téglavörös a lilásbarna falú templom tetején és a sziklákon, sárgásbarna az őzön, cinóber az egyik könyvön és két kék folt: sötétebb a felső könyvön s világosabb a vadász öltönyén szolgáltatja az élénkítő színeket. A sárgászöld virágokkal telehintett talaj okkersárgából fokozatosan megy át hátrafelé sötét barnászöldbe. Hússzín mint az előbbin.

Jó karban. Az átfestett betűkön a helytelen «Egitius» forma (*Egidius* helyett) talán megfelel az eredetinek.

Méret: $69 \times 89,5$ cm.

¹⁶ Poggi, G.: La cappella di Onofrio Strozzi ... 20. l. — Nézetünk szerint nem azonos azzal a Ferrarában működött festővel, aki magát a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött s Cerest ábrázoló képén «Michele Pannonio»-nak írta alá, s aki ezen egyetlen ismert művén a Gentilétől merőben különböző, sőt művészi irányával ellentétes Cosmè Tura követőjeként mutatkozik be. (Erre az ellentétre, Michele d'Ungheriával kapcsolatban már A. Colasanti felhívta a figyelmet. *Gentile da Fabriano*. Bergamo, 1909. 82. l.) Az azonosításra nem szolgáltat kellő alapot a keresztnév és a származás azonossága, mert a Szépművészeti Múzeum Ceresének festője nem volt az egyetlen magyar származású művész, aki a XV. században Olaszországban működött. Magában Ferrarában is dolgozott Michele Pannonióval egy időben (1445–1472) egy Giorgio di Domenico de Ungaria nevű festő (*Cittadella, L. N.: Notizie relative a Ferrara*. Ferrara, 1864. 564. l. — *Vaisz J.: Magyar és magyar származású művészek Olaszországban a renaissance idején*. «Nemzet», 1883, aug. 9. sz.), sőt P. Zani (*Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*. Parma, 1817–24. Parte I., Vol. XIV, p. 146.) egy perugiai származású s 1446-ban működött Michele Ongaroról tesz említést, akit inkább lehetne az ugyancsak umbriai Gentile magyar tanítványával azonosnak tartani, mint a ferrarai Cosmè Tura követőjét. A ferrarai okmányokban 1415–1464. gyakran fordul elő a Michele Ongaro (M. Pannonio, M. de Ungaria, M. dai Unni) név. Az sem bizonyos, hogy valamennyi a budapesti Ceres mesterére vonatkozik, amint általában felteszik, annyival kevésbé, mert ez a név Ferrarában 1427-ben

eltűnik s csak 19 év múlva bukkan fel újra. Azok az adatok, melyek az említett ferrarai okmányokban 1446–1464. szólnak Michele Ongaroról, minden bizonnyal a budapesti kép művészenek életéről és működéséről szolgálnak felvilágosítással, s ezt a mestert, akinek atyját Nicolónak hívták, budapesti szignatúrájának alapján Michele Pannoniónak nevezhetjük. A XIV. és XV. századi olaszországi művészet történetében nem szokatlan, hogy a régebbi irodalom több azonos keresztnévű s olykor csak keresztnéve és származási vagy működési helye után ismert művészt tévesen egy személynek tartott (p. o. Cristoforo I. és II. da Bologna; a bolognai és a páduai Jacobo Avanzi; Michele di Matteo Lambertini és Michele di Matteo da Penzano; Ercole de' Roberti és Ercole Grandi, — régebben egyaránt Ercole da Ferrara, «il doppio Ercole», stb.). A Michele d'Ungheria-kérdésre is további okmányi és emléki kutatások lesznek hivatva teljes fényt deríteni. (V. ö. továbbá *Baruffaldi, G.*: Vite de' pittori e scultori ferraresi. Ferrara, 1844–46. II, 555–556. — *Cittadella, L. N.*: id. m., 52, 60, 62, 65, 72, 73, 236, 366, 417, 418, 564, 687, 698. l. — *Venturi, A.*: L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este. Torino, 1866. 22–23. l. — *U. a.*: L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I d'Este. Bologna, 1890. 35. l. — *U. a.*: L'Arte III (1900), 185 —, és Arch. Ért., U. F. XX (1900), 289 —. — *Gruyer, G.*: L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este. Paris, 1897. I, 305, 384, 511, 579; II, 37, 38, 83, 84, 109.).

¹⁷ Az egyes képek színleírását és elemzését mindegyiknél jegyzetben közöljük.

¹⁸ *Czakó E.* szerint (Kolozsvári Márton és György XIV-ik századi szobrászok. Budapest, 1904. 19. l.) a szobrot valószínűleg Nagy Lajos rendelte és küldte ajándékba IV. Károlynak Prágába; mások szerint közvetlenül IV. Károly megrendelésére Prágában készült volna [Arch. Ért., U. F. XII (1892), 198. l.].

¹⁹ *Ernyey J.* szerint Tamás Bazini és Szentgyörgyi gróf megrendelésére a pozsonyszentgyörgyi templom számára készült, ahonnan az 1428-i huszita betöréskor Königrätzbe, majd 1471. Prágába vitték. (*E.*-nek a szobor történetét sok fontos új adat alapján tárgyaló tanulmánya Évkönyvünk II. évfolyamában fog megjelenni.)

²⁰ *Czakó*, id. m., 7. l. — Arch. Ért., U. F. XXXIX (1920–22), 103–104. l.



Zarókö a garamszentbenedeki templom főhajójában.
Schlussstein im Hauptschiffe der Kirche zu Garamszentbenedek.